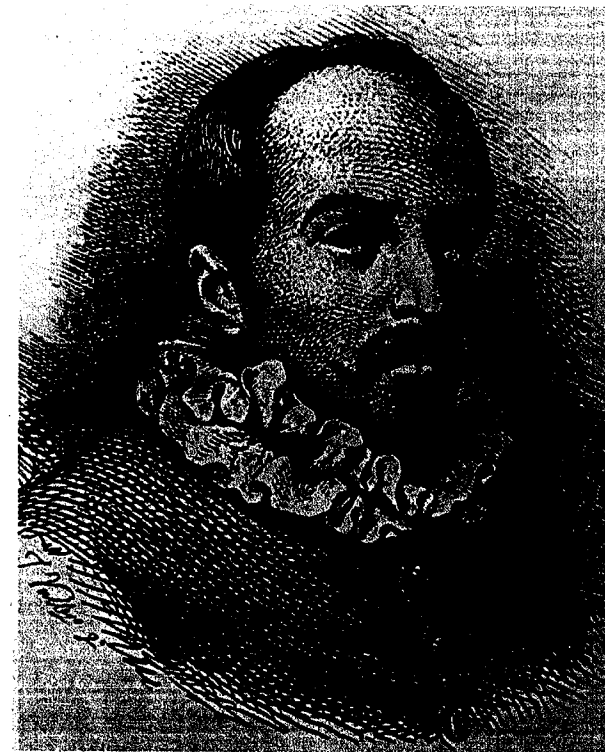


Per  
PN  
1922  
C57

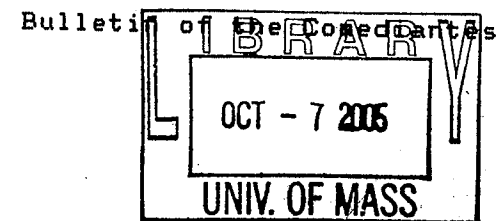
Bulletin of the *Comediantes*



Bulletin of the  
*Comediantes*

ISSN 0007-5108

2005 Vol. 57 No. 1



2005  
No. 1

Bulletin of the  
*Comediantes*

# Bulletin of the Comediantes

<http://www.ou.edu/bcom/>

## EDITOR

Edward H. Friedman  
Department of Spanish and Portuguese  
VU Station B 351617  
Vanderbilt University  
Nashville, TN 37235-1617

Phone: (615) 322-6929 / Fax: (615) 343-7260 / [edward.h.friedman@vanderbilt.edu](mailto:edward.h.friedman@vanderbilt.edu)

## ASSISTANT EDITOR

Bradley Nelson  
Department of Classics, Modern Languages and Linguistics  
Concordia University  
Montreal QC H3G 1M8  
Canada

Phone: (514) 848-2424 ext. 2311 / [bnelson@alcor.concordia.ca](mailto:bnelson@alcor.concordia.ca)

## MANAGING EDITOR

José A. Madrigal  
Department of Foreign Languages and Literatures  
Auburn University, AL 36849  
Phone: (334) 844-5183 / Fax: (334) 844-6378 / [madrija@auburn.edu](mailto:madrija@auburn.edu)

## BOOK REVIEW EDITOR

Thomas A. O'Connor  
Department of Romance Languages  
Binghamton University  
Binghamton, NY 13902-6000  
Fax: (607) 777-2644 / [toconnor@binghamton.edu](mailto:toconnor@binghamton.edu)

## EDITORIAL ADVISORY BOARD

William R. Blue	Catherine Larson
Frank P. Casa	A. Robert Lauer
James A. Castañeda	José A. Madrigal
Frederick A. de Armas	Barbara Mujica
Susan L. Fischer	Thomas A. O'Connor
Dian Fox	Matthew D. Stroud
Charles Ganelin	Henry W. Sullivan
Enrique García Santo-Tomás	Sharon G. Voros
Margaret R. Greer	Elizabeth Wright
Susana Hernández-Araico	

Cover design by Jeffrey Bardzell  
Picture of Alarcón provided by J. A. Madrigal

## CONTENTS • Vol. 57, No. 1 (2005)

Editor's Note .....9

## ESSAYS

Clothes Encounters: Revealing and Concealing the Body in Lope's *La discreta enamorada*  
DONALD R. LARSON .....11

**Abstract.** It has long been recognized that clothes constitute one of the most important elements of the individual's construction of his or her social identity. What we wear communicates to the observer important information: our gender, economic condition, social status, profession, and a good many other things as well. But if clothes inform, they may also misinform, which is to say that the "facts" that they seem to convey may be based in falsehood as well as in truth. In modern times, clothes that intentionally mislead are sometimes regarded by onlookers as amusing, other times as distracting or puzzling. At worst, perhaps, they are considered an annoyance, except in those egregious cases in which "false" apparel is used to cause serious harm: one thinks, for example, of those who dress in such a way as to impersonate physicians or officers of the law. In the Early Modern period in Europe, however, clothes that did not correspond to one's God-given social role were considered seriously destabilizing of the natural order, and were regularly denounced in sermons and manuals of conduct. Over and over, the moralists of the day insisted that one must dress in "one's own guise." Needless to

say, this admonition was not universally observed. Inevitably, the customs of real life were reflected in the life of the stage. One may take as an example the Spanish *comedias de capa y espada*, where clothes that mask one's true identity—dis-guises, in other words—are routinely employed. When those doing the masquerading are the young lovers of the piece, their transgression of the social order is typically overlooked, and they suffer no negative consequences. Indeed, some deviation from acceptable behavior in order to achieve the happy conclusion of their love appears almost to be expected of them. No such indulgence is accorded the "blocking characters" of the comedies, however, when they too attempt to project a false identity. Typically, the latter are exposed for being deceivers and self-deceivers, and at the end of the work they undergo appropriate punishments. Thus it is in Lope's *La discreta enamorada*, one of the most amusing pieces of the repertory. The play centers on four characters: the clever Fenisa; the young man whom she loves, the handsome and gallant Lucindo; Belisa, Fenisa's mother; and Captain Bernardo, Lucindo's father. For various complicated reasons, Belisa and the Captain stand as formidable obstacles to the accomplishment of the desires of Fenisa and Lucindo, but in the course of the action the opposition that they present is successfully overcome. The manner in which both the opposition and the overcoming of that opposition take place furnishes the comic interest of the play, and much of it has to do with the use of apparel to construct a false identity or convey a false impression. In the study that follows I focus on a number of the play's "clothes encounters" with a view toward illuminating their contribution, both to the work's meaning and to its comic spirit. (DRL)

The Queen's Two Bodies: Sexual Politics in Lope de Vega's *La reina Juana de Nápoles*  
MARCELLA SALVI ..... 45

**Abstract.** Modern critics have paid little attention to Lope de Vega's play, *La reina Juana de Nápoles* (1597-1603). Aesthetically, it has been viewed as one of Lope's inferior works. This essay considers Lope's play from an ideological standpoint. The analysis shows that the

value of this work lies in its representation of a broad range of political and gender issues. The play explores the complexity and the paradoxes inherent in the marginal position held by a woman in power in a society in which *power* is essentially a male privilege. This topic would have been significant to Lope and his contemporaries owing to past and present historical examples of women in power. By evoking the historical figures of Elizabeth I of England, Isabel la Católica, and Joan I of Anjou, queen of Naples, *La reina Juana de Nápoles* alludes to proximal and past events in Spanish history. At the same time, the play participates in the ongoing debate of its time on the legitimacy of the presence of women in positions of power. (MS)

The Female Voice of Reason in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón  
CYNTHIA LEONE HALPERN ..... 61

**Abstract.** Several of Juan Ruiz de Alarcón's plays written during the final years of the reign of Philip III and the beginning years of Philip IV, which marked a period of reform for Spain, highlight assertive actions of female characters who serve as voices of reason. His heroines are examples of model behavior and espouse a healthy body politic. The other characters of the plays, the *privados*, as well as the wayward kings, learn from the wise counsel of women. This study is devoted to three of Alarcón's plays treated in chronological order according to their date of composition. (CLH)

Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán  
JULIO VÉLEZ-SAINZ ..... 91

**Abstract.** Pese a no haber atraído excesiva atención crítica, la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán es una obra de gran interés para el lector del teatro áureo por su barroco gusto por lo mitológico, el sentido del humor, la experimentación técnica y genérica, y por haber sido representada delante de Felipe IV el 1 de marzo de 1624. Por medio

de un análisis de los elementos mitológicos de la obra, observo que Feliciano presenta un mensaje doble al monarca en el que se combina alabanza política y crítica literaria. Feliciano se otorga una genealogía poética con la comedia culta y erudita, y presenta este estilo sevillano como alternativa al teatro lopesco. (JV-S)

De orgía y bacanal a sátira política: Entre actos de la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán  
M. REINA RUIZ ..... 107

**Abstract.** Feliciano Enríquez de Guzmán presenta en los entre actos pertenecientes a la segunda parte de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624, 1627) una sátira a la sociedad cortesana de su tiempo entregada a la holganza y solaz entretenimiento, y a la conducta abusiva de privados y consejeros. La parodia y la distancia del mundo mitológico permiten a la autora sevillana componer un cuadro orgiástico en el que los asistentes al banquete del rey Midas en honor a Baco (sátiros, ninfas y dioses) participan en los concursos y justas organizados para su entretenimiento. Las orejas de asno de Midas se tornan en el foco de atención de las burlas e invectivas de toda su cohorte, y del origen de continuos consejos y advertencias que los personajes emiten para consolar al rey-asno. Al final, el dictado horaciano de utilidad y deleite está servido en estos breves, pero incisivos entre actos. (MRR)

Female and Male Mediation in the Plays of Ángela de Azevedo  
CHRISTOPHER D. GASCÓN ..... 125

**Abstract.** In her three surviving plays, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, and *El muerto disimulado*, Ángela de Azevedo systematically depicts men as inept at the art of mediation, while her female characters successfully negotiate solutions to conflicts between individuals and society. I consider the different conceptions of mediation that emerge from such theoretical notions as Jacques Lacan's symbolic order, René Girard's mimetic desire, and Victor

Turner's *communitas*. Azevedo's characters attempt to make others submit to consensual systems of symbols, as in Lacan's scheme, to act as mediators of desire, as in Girard's theory, or to intervene to resolve disputes, as in Turner's model. Male mediation ultimately fails, marred by the tendency to sacrifice the desires of others for personal gain. The women, on the other hand, reject sacrificial dynamics and use peaceful arbitration to arrive at equitable solutions. Though such ideas are not exclusive to Azevedo's work, she treats them with distinctive emphasis and consistency. (CDG)

Symbolic Inversions in Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*  
DARLENE MÚZQUIZ-GUERREIRO ..... 147

**Abstract.** The publication of Teresa Soufas's anthology *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age* (1997) and her seminal work *Dramas of Distinction* (1997) have brought the works of five early modern women playwrights into the mainstream of Spanish Golden Age studies. This study focuses specifically on the Portuguese-born Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*, written between 1621 and 1644, during the author's period of court service to Queen Isabela de Borbón. Her *comedia* affords Hispanists the opportunity to explore the construction and function of counter-discourses that clearly challenge the socio-cultural views of seventeenth-century Spain. My analysis examines the unique ways in which Azevedo creates what has been called "symbolic inversion." Azevedo constructs symbolic inversions in order to respond to the dominant discourses on womanhood, honor, vengeance, and marriage present in the dramatic works of her contemporaries by refiguring traditional *comedia* types while positioning them on familiar thematic ground. *El muerto disimulado* follows the traditional structure and content of plays penned by Azevedo's literary forefathers. In addition, typical *comedia* types are represented in this work, as well as the controversial cross-dressed male character. It is my contention that Azevedo breaks through the silence imposed on women writers by rearticulating gender specific roles and inverting social stereotypes in order to voice her ideological position, which simul-

taneously breaks with audience and reader expectations and *comedia* conventions. (DM-G)

Un texto de Lope de Rueda: Madrigalejo Molina y el Aguacil en el paso  
cuarto del Registro de representantes  
IGNACIO ARELLANO ..... 165

## MENTIDERO

Chamizal 2004  
A. ROBERT LAUER ..... 173  
Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 2004  
DARCIL STROTHER ..... 185  
The Royal Shakespeare Company and the Hispanic Golden  
Age Season  
SUSAN L. FISCHER ..... 195  
In Tribute to Willard Fahrenkamp King  
CYNTHIA LEONE HALPERN ..... 205

## REVIEWS

Donnell, Sidney. *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite  
Drama, and the Crisis of Masculinity*  
MATTHEW D. STROUD ..... 209  
*América en el teatro español del Siglo de Oro*  
ROGELIO MIÑANA ..... 211  
García Santo-Tomás, Enrique. *La creación del "Fénix."*  
*Recepción y formación canónica del teatro de Lope de  
Vega*  
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO ..... 213  
Vega, Lope de. *La bella malmaridada o la cortasana*  
ROBERTO S. STONE ..... 215  
Egginton, William. *How the World Became a Stage*  
DANA BULTMAN ..... 217

*Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*  
WILLIAM EGGINTON ..... 219  
Révah, I. S. *Antonio Enriquez Gómez: Un Écrivain Marrane  
(v. 1600-1663)*  
MICHAEL McGAHA ..... 221  
Strother, Darci L. *Family Matters: A Study of On- and Off-Stage  
Marriage and Family Relations in Seventeenth-Century  
Spain*  
CHRISTOPHER D. GASCÓN ..... 223  
*Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early  
Modern Spanish Literatures*  
MATTHEW J. DEAN ..... 225  
Mancing, Howard. *The Cervantes Encyclopedia*  
EDWARD H. FRIEDMAN ..... 227  
Mandel, Oscar. *Reinventions: Four Plays by Oscar Mandel after  
Homer, Cervantes, Calderón and Mariveaux*  
IVAN FERNÁNDEZ PELÁEZ ..... 229

## ALABANZA POLÍTICA Y CRÍTICA LITERARIA EN LA *TRAGICOMEDIA DE LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS* DE FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

---

JULIO VÉLEZ-SAINZ  
University of Massachusetts Amherst

En los últimos años hemos asistido a una reevaluación de lo femenino en las obras dramáticas del Siglo de Oro. Por un lado, se tratan los diversos motivos con que se relacionaba la feminidad áurea y, así, hemos descubierto donas nobles, brujas, meretrices, viragos, damas donaire, mujeres esquivas, homosexuales y travestidas.<sup>1</sup> Por otro lado, han resurgido los estudios que tratan la obra de dramaturgas entre las que destacan María de Zayas, Ana Caro, Leonor de la Cueva, Sor Juana y las hermanas Azevedo.<sup>2</sup> No obstante, la crítica ha tendido a entremezclar la feminidad como tema y la valoración crítica de las dramaturgas áureas de manera que la revalorización de las escritoras áureas tiende a obviar cualquier análisis que no tenga directamente qué ver con cómo se expresa lo femenino en las obras de mujeres y se tiende a estudiar únicamente este aspecto de la rica variedad que ofrecen las escritoras en el Siglo de Oro. De este modo, se olvidan otros acercamientos interesantes a sus obras. En este artículo efectuamos una lectura de una escritora que no se centra necesariamente en que sea mujer o no (aunque lo tenemos en cuenta). Procuramos desentrañar la obra magna de una autora de primer nivel si bien poco conocida, Feliciano Enríquez de Guzmán: la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. En esta obra Enríquez utiliza una serie de motivos mitológicos que, una vez descodificados, establecen un progra-

ma de alabanza política de Felipe IV y una crítica abierta a la obra de otros dramaturgos y sitúa su obra dentro de una tradición teatral andaluza concreta. De este modo, Enríquez busca situar sus obras dentro de la producción cortesana del rey poeta, Felipe IV por medio de referencias mitológicas e históricas.

Como indica Anne J. Cruz, Enríquez de Guzmán es "one of the most elusive writers in the Spanish Golden Age" (Reseña 187). En efecto, su figura es tan oscura que los pocos estudios que la tratan no se han centrado en la autora real sino en el testimonio de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (1630) en el que destaca a una Feliciano que fue a Salamanca por amor a un mozo. El Fénix de los Ingenios explica que una "bella Feliciano" estudió en la Universidad:

Pues mintiendo su nombre,  
Y transformada en hombre,  
Oyó filosofía,  
Y por curiosidad astrología;  
Aunque si se rebela, como suele,  
No hay verdad que revele,  
Y de aquella científica academia  
Mereció los laureles con que premia;  
No de otra suerte que a Platón divino  
Aquella celebrada Mantinea  
Que en forma de varón a Roma vino. (62-63)

Tras su estancia salmantina, Feliciano aprendió diversas artes, entre ellas poesía. Para Lope, Feliciano dejó una suerte de versos que se llaman Felicianos de los que ofrece Lope una muestra: el madrigal [Dijo el Amor sentado en las orillas].<sup>3</sup> La crítica está muy dividida con respecto a si fue Feliciano Enríquez de Guzmán la que estudió en Salamanca o fue alguna otra persona. Por un lado, Adolfo de Castro (544-45), Emilio Cotarelo y Mori (2, iii), Blanca Fernández de los Ríos (267-68), Cayetano Alberto de la Barrera (142-44), José María Javierre (3, 1360) y Carmen Bravo Villasante creen que Lope se refería a esta Feliciano. Por otro lado, Mario Menéndez Bejarano y José Sánchez Arjona opinan lo contrario. Finalmente, Santiago Montoto de Sedas se mantiene neutral con el adagio "ni quito ni pongo rey." El que la crítica esté dividida resulta, de hecho, interesante en sí mismo, pues, como mantiene Teresa Scott Soufas

el solapamiento de la Feliciano real con la ficticia travestida "conflates the reality of Enríquez and her accomplishments with the critical/scholarly appreciation of her as a rare and exceptional being who must bend the gendered categories in order to find some measure of success as a writer" (*Women* 225). Es decir, sólo el hecho de que se le hayan atribuido esta personalidad durante casi dos siglos es significativo. Feliciano es una mujer de gran cultura, algo que se puede ver de una simple lectura de cualquiera de sus poemas.<sup>4</sup> De este modo, la anécdota lopesca representa una posible explicación de la obtención de esta cultura clásica por parte de una mujer en el Siglo de Oro: una mujer así debería haber estudiado en la Universidad. Como veremos más adelante hay otra segunda explicación, en mi opinión más clara y plausible.

De la obra de Enríquez hay otros motivos a destacar: la educación clásica, el gusto por el ornato mitológico, su atrevido sentido del humor, la mezcla de lo cómico y lo trágico, la experimentación técnica y genérica y la ya mencionada adscripción de la autora dentro de la más elevada nobleza andaluza. Su obra cuenta con los siguientes títulos: *Las doncellas de Simancas*, el soneto "Las bodas de Maya y Clarisel" (protagonistas de su tragicomedia), la *Censura de las antiguas comedias españolas* y su texto más conocido: *La Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (*Tragicomedia*). Con respecto a la *Tragicomedia* hay, además, una serie de problemas críticos. Es de destacar, en primer lugar, su compleja estructura. Está dividida en dos partes, compuestas cada una de cinco actos en versos polimétricos.<sup>5</sup> Añade Enríquez dos divertidos entremeses para cada parte en prosa y verso, diez coros (uno para cada acto), dos prólogos en verso, poemas dedicatorios, un caligrama con el nombre de su amado, León de Garavito, y una premática burlesca contra los malos poetas, la "Carta ejecutoria." Como es comprensible, la autora estaba orgullosa de una obra de tan primorosa arquitectura. De hecho, la fecha de producción de la primera parte es 1599 y la de la segunda es 1624, es decir, Enríquez la escribió sobre un período de veinticinco años lo que resulta altamente sorpresivo si recordamos la manera de escribir teatro en la época. Debía de tener un éxito momentáneo la obra pues tuvo una rápida difusión con cuatro ediciones en el breve espacio de tres años para luego caer en el más profundo de los olvidos.<sup>6</sup>

Un último aspecto necesita elucidamiento: la datación de las licencias eclesiásticas y del aparato preliminar de la *Tragicomedia* son incongruentes. Encontramos dos amplias licencias para cada parte del censor

Fray Thomas de S. Domingos con fecha de 14 de noviembre de 1623 y 14 de enero de 1624. No obstante, el prólogo que introduce la obra en general y la "Carta ejecutoria" data de 1 de marzo de 1624, por lo que es posterior a las primeras licencias, lo que parece indicar que Enríquez retocó la obra.<sup>7</sup> A partir de esta fecha hay tres licencias cortas que muestran que no se leyó el texto. El obispo tuvo que dar un segundo visto bueno el 6 de marzo de 1624 y el doctor Viegas dio otro visto bueno el 21 de marzo de 1624. ¿Por qué tenemos esta serie de fechas incongruentes? ¿Por qué la insistencia en el año de 1624 en concreto? ¿Por qué necesitaron tres licencias eclesiásticas distintas para un libro cuyo contenido aleccionador estaba claro desde un principio y que, además, estaba hecho para que unas monjitas lo representaran en un convento? Se pueden ofrecer respuestas a estos interrogantes a partir de un análisis de las recurrentes menciones del texto al *topos* mitológico del dios Apolo y a una fecha específica: el 1 de marzo de 1624.

En cuanto al lugar común mitológico, cabe destacar que está presente implícitamente a lo largo de toda la obra y explícitamente en la introducción, el opúsculo final y los burlescos entre actos que acompañan la obra. Ted McVay ha apuntado el constante uso de la mitología en la obra de Enríquez su conclusión es que Feliciano "validate[s] herself, her gender, her work and her culture, also subvert[s] and reorder[s] the very authority she seeks to establish" (145). De este modo, la mitología le sirve a Feliciano como instrumento de legitimación de sí misma. Resulta aquí interesante ver que el motivo mitológico más utilizado por la autora tiene una amplia historia en la cultura andaluza del Siglo de Oro. Si indagamos históricamente en el insistente motivo de Apolo, vemos que uno de los primeros usos loatorios de éste para con un Habsburgo español es precisamente en la máscara que se preparó para la entrada triunfal que hizo Felipe II en la tierra de Enríquez (Sevilla) en 1570. Además, un autor sevillano de espíritu y talante cercano al de Enríquez, Juan de Mal-lara fue el encargado tanto de delinear la parte literaria del aparato triunfal del "Rey prudente" como de describir el sublime advenimiento del monarca (Ferrer 198 n8). Como dice Mal-lara en el *Recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla al Rey don Phelipe II* (1570), se dispusieron una serie de arcos triunfales en cuyo centro había medallones jeroglíficos. Además dos colosos de gran estatura. El primero tenía la efigie de Hércules tapado con solamente la piel del león de Nemea y el segundo representaba al Guadalquivir. Por último,

en lo alto del arco desde torre a torre, passava un bosque fresco de árboles. . . . En medio estava una grande montaña. [. . .] Era éste el Parnaso de Beocia. [. . .] Más adelante avía una silla alta, cavada en la peña adonde estava sentado el dios de las Musas y poetas, Apolo. [. . .] Tenía un harpa [sic] en la mano. Estavan más abaxo asentadas las nueve Musas, que las cinco de ellas eran donzellas. [. . .] las otras cuatro eran cuatro músicos vestidos en hábito de Musas. [. . .] Tañían todas las vezes que salía o passava por devaxo del arco alguno de los tribunales que luego venía de besar las manos a su magestad. (199-200)

Al lado de Apolo se representaron una serie de gloriosos monarcas de la dinastía de los Austria: Fernando el Católico, Carlos V, Felipe I (el "hermoso"), el emperador Maximiliano de Austria y el propio Felipe II. Apolo y las musas cantaban a éste y le otorgaban al final del triunfo la "laurea merescida" (Ferrer 200). Es fácil leer esta entrada en términos políticos. Apolo, que había dado su divina genealogía a los romanos, ahora se la entregaba a los Habsburgos y, claro, al rey prudente. Podríamos leer además una vindicación de la tradición andaluza pues el Betis observa el acto de coronación con el laurel de Felipe II, lo que confirma la importancia de la capital de las Indias y la ciudad más grande de la España del momento dentro del esquema del imperio. Ésta podría ser la finalidad última de Enríquez de Guzmán también.

Creo que el prólogo a la *Tragicomedia de los jardines y campos saberos* tiene la fecha del primero de marzo de 1624 precisamente porque es la fecha de la siguiente entrada triunfal de un Habsburgo en Sevilla: la de Felipe IV. Este Felipe fue a Sevilla con el propósito de recaudar fondos para la unión de armas proyectada por Olivares (Elliott, *Olivares* 184-85). Felipe IV y el infante don Carlos habían iniciado su viaje real a Andalucía el ocho de febrero donde estarían hasta el 19 de abril de 1624 (León 262), aunque entró públicamente en Sevilla el 21 de febrero (Jauralde 476n49), y allí permaneció la comitiva durante quince días (Jauralde 480). La máscara oficial de las fiestas, sin embargo, no ocurrió hasta el primero de marzo, posiblemente porque se trataba de tiempos de cuaresma.<sup>8</sup> En un apunte pasado por alto por casi toda la crítica, la misma Feliciano mantiene que la tragicomedia se representó delante de Felipe IV:



Este espero; y aora [sic] que del Magno  
 Felipe visitada (dulce Patria)  
 Te veo, aunque de paso, me contento  
 Con sólo verlo a nuestra acción atento. (vv. 122-25)

Como dice el *Diccionario de Autoridades* una acción es “el hecho insigne y heróico [sic], la hazaña gloriosa y famosa” y también el “modo y acción de predicar, representar, y abogar,” o sea, una representación teatral. La *Tragicomedia* posiblemente fuera representada en el Alcázar o, como sugiere José Sánchez Arjona, en las “suntuosas fiestas dadas por el Duque de Medina Sidonia en el coto de Doña Ana” (229). Esto es lógico, pues Feliciano estaba emparentado con los Enríquez de la casta de los duques de Medina Sidonia. Asimismo, el segundo de sus apellidos, Guzmán, también la ayudaba en cuanto la emparentaba, si siquiera lejanamente, con Gaspar Guzmán, el conde duque de Olivares. Quizá quiso Enríquez aprovecharse de lo que menciona J.H. Elliott sobre Luis Vélez de Guevara y Olivares: “Era evidente que contaba bastante ser andaluz, y al trasladar a Madrid el gusto por lo espectacular propio del teatro sevillano, Vélez supo hallar la cuerda que había de tocar para ganarse aquel protector tan exigente” (*Olivares* 209). Otros autores, como Quevedo, también estaban en la comitiva y hacían de acompañamiento bufonesco del Almirante de Castilla (Enrique Enríquez) (*Verso* 869). De cualquier manera, Alenda y Mira recoge en las *Relaciones de las Solemnidades y Fiestas Públicas de España* que hubo comedias entre los fastos que hubo en la corte de Medina Sidonia (237). Como era común en el teatro loatorio, Enríquez había remodelado la obra y así añadió el prólogo a la obra y la “Carta ejecutoria” después de la censura eclesiástica y con el fin de que se representara el *magnum opus* de su vida (25 años en su pluma) para la entrada de Felipe IV.

Es interesante que las referencias a Apolo se multipliquen en los dos opúsculos que mencionan la mencionada fecha de la entrada real: el prólogo y la “Carta ejecutoria.” Feliciano, gran lectora de los clásicos y experta mitóloga, utiliza conscientemente el motivo pues el propio rey favorecía su representación como el blondo Febo. Como explica Víctor Mínguez: “el rey español que adquiere una imagen más ‘solar’ es sin lugar a dudas Felipe IV” (210). Desde su nacimiento se le identificó con la figura de Apolo, dios solar por excelencia, y se promovió su imagen de “Rey Planeta.” Por ejemplo, fue éste el motivo más repetido en la fastuo-

sa fiesta que Toledo ofreció a su nacimiento, como se ve en la *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Principe N.S. Felipe IIII. deste nombre* (1605). Una serie de ingenios toledanos (en sentido lato pues se incluía a Lope) se reunió para la celebración del advenimiento de este niño “Sol recién [sic] nacido, / que sale en vuestra Esfera luminosa” (fol. 3v, vv. 7-8). La identificación con Apolo se hace todavía más patente en las máscaras reales en las que hay un gran elemento de auto-figuración (*self-fashioning*) en los participantes, quienes se daban cuenta perfecta de la realidad pública de su actuación y actuaban de manera acorde.<sup>9</sup> Es muy posible que Felipe tuviera esto en mente al llevar un “vestido de pardo bordado de oro, botas blancas y muchas plumas” (Alenda y Mira 241), tal y como recogen los cronistas de la entrada que es, muy probablemente, el mismo traje dorado que luce en un retrato de Gaspar de Crayer (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores). Al igual que en la muy dorada armadura de Parada que también recoge el pintor flamenco en otro cuadro, los bordados *en oro* del traje pudieran estar diseñados para resaltar *lo dorado* de la figura del Rey. Felipe IV, además, era conocido ya desde principios de la década de los 20 como el “rey planeta,” trasunto terrestre del dios-sol Apolo. En el mismo contexto sevillano, se puede ver, junto con algunos críticos, cómo *La Estrella de Sevilla* se hace eco de esta misma visita real y cómo se establece una crítica precisamente a partir de los iconos del Rey: Hércules y el nuevo Sol (de Armas, “Hércules” 126). Por otro lado, sería posible que Enríquez apareciera mencionada dentro de *La Estrella de Sevilla*. En el famoso pasaje cuando Busto e Iñigo hablan de las mujeres más destacadas de la ciudad mencionan a una Feliciano:

Busto: ¿Qué os pareció Feliciano?  
 Manuel: En el Alcázar mañana,  
 amigo, de esa mujer  
 hablaremos, que es figura  
 muy digna de celebrar. (vv. 966-70).

Fuera o no fuera esta Feliciano nuestra Feliciano, la *Tragicomedia* pertenece, junto a *La Estrella de Sevilla*, al conjunto de obras diseñadas alrededor de la comitiva de Felipe IV, durante cuya estancia en Sevilla era patente su identificación con Apolo. Igualmente, desde la antigüedad clásica, el conjunto de *topoi* del monte de la fama sobre el que reina Apolo

servía como codificación para en un tapete visual del sistema literario (Vélez-Sainz 207-229). De este modo, Enríquez presenta en el prólogo un programa poético al monarca aprovechando la oportunidad de su visita. Para Feliciano el arte teatral debe volver a las formas cultas del teatro del siglo XVI, tan típicas en un Juan de Mal-lara o en un Juan de la Cueva, ingenios ambos sevillanos como Feliciano. La *Tragicomedia* sería un gran ejemplo de esta tendencia y así lo menciona Feliciano:

Cree nuestra Poeta, que ella ha sido  
La primera de todos en España,  
Que imitando a los Cómicos antiguos  
Propiedad ha guardado, arte, y preceptos  
De la antigua comedia; y que ella es sola,  
La que el Laurel a todos ha ganado. (vv. 35-40)

Enríquez publicita su obra al declarar ser capaz los preceptos cómicos. En una suerte de "Arte viejo de hacer comedias" delante del monarca, Feliciano establece su propia voz órfica en un mundo de hombres y se proclama merecedora del laurel de Febo. Lo mismo efectuará, en el prólogo a la segunda parte de la *Tragicomedia* con el canto de Calíope. Aquí, Calíope celebra con su poesía la de la autora, "la mía" (Pérez 178). Además, resulta significativo que Feliciano le otorgue voz a las ninfas del Betis, lo que, por un lado, proclama el derecho de estas figuras míticas femeninas a tener una voz, es decir, a componer poesía. Las ninfas de nuestro Betis, se enfrentarían a las de los otros ríos: el Tajo (al que cantaron Lope o Garcilaso), el Turia (al que cantó Jacinto de Malvenda) o el Esgueva (río de Valladolid al que cantaron burlescamente Góngora y Quevedo). La imagen andaluza del Betis se hermanaría fácilmente con el aparato que hiciera Mal-lara en 1570. De hecho, el proyecto de la autora de mantener un teatro culto, que cuida los preceptos aristotélicos, se hermana con la obra del insigne sevillano que preparó la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla. Sánchez Arjona nos explica que había un profundo antagonismo durante el siglo XVI entre la poesía clásica y la vulgar, y así,

Esta lucha dió [sic] origen á [sic] dos escuelas... las cuales tuvieron en Sevilla célebres y dignos valedores. Así vemos que al par que el insigne Lope de Rueda trata de hacer triunfar en el teatro la poesía popular, crece y se desarrolla en los márgenes

del Guadalquivir la escuela erudita... ciega imitadora de los modelos griegos y latinos. [...] [E]n esta escuela, ocupando lugar preferentemente [...] encontramos al célebre humanista Juan de Malara. (35)

Feliciano con sus referencias a Apolo se crea una genealogía con el sevillano Juan de Mal-lara, presentando una oposición a la escuela del arte popular de la que Lope sería el mayor exponente. En primer lugar, varía significativamente el nombre de *jornadas* a *actos*. Además, multiplica las referencias mitológicas y el preciosismo casi gongorista en contraste con la llaneza, claridad y genuflexión al gusto del vulgo de la comedia nacional. Además, como demuestra la dedicatoria a sus hermanas, Feliciano busca un fin moralizante a la comedia: "se celebran los sólidos, y constantes Amor. [...] Remítiosla para que la celebréis, y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas, festejando con sus deseadas bodas (porque sean castas, puras) las del Esposo eterno con su amada" (Pérez 176). De esta manera, Enríquez deja clara su filiación con Mal-lara, puesto que éste también buscaba un sentido moral a las comedias (Sánchez 41). Es posible que pretenda hacer Feliciano causa común con el resto de los intelectuales sevillanos: Pedro Espinosa, Juan de Salinas, Rodrigo Caro, Simón Ramos, Juan de la Cueva, Juan de la Sal, Juan de Robles, Romero Vilches, Manuel Sarmiento de Mendoza, Antonio Ortiz Melgarejo. Defiende la Academia y las academias de Sevilla frente a la norma establecida en Madrid.

Feliciano desarrolla todo el enfrentamiento entre la escuela sevillana y la madrileña a partir de motivos mitológicos académicos que codificaban la producción cultural del momento. En primer lugar en el prólogo-loa a Felipe IV mantiene: "¿Qué yedras, qué laureles, qué guiraldas, / si me oyessen Timolos, y no Midas, / No podría esperar? ¿qué honor, y aplauso?" (vv. 119-121). La hiedra, las guiraldas y los laureles son motivos clásicos de fama eterna. La hiedra aparece en la *Cynegetica* (*Sobre la caza*) de Nemesiano cuando indica que Apolo lo corona con un yugo y con hiedra "imponitque iugum vati retinetque corymbis" [pone su yugo en el bardo, y lo sujeta con hiedra] (v. 7; 486). También Garcilaso de la Vega utilizó la hiedra y los laureles como indicación de Fama eterna en su primera égloga:

el árbol de victoria  
que ciñe estrechamente  
tu gloriosa frente  
de lugar a la hiedra que se planta  
debajo de tu sombra y se levanta  
poco a poco, arrimada a tus loores. (vv. 35-40)

Basten este par de ejemplos, pues, como sabe el lector, la hiedra y los laureles son de los *topoi* más repetidos del petrarquismo así como de la tradición emblemática renacentista. Con respecto a los otros dos personajes Timolo y Midas, estos representan más bien un alarde de conocimientos clásicos de Feliciano. Enríquez desarrolla un motivo ovidiano en el que Apolo se enfrentó con Pan delante del dios Tmolo quien debía hacer de juez y elegir al triunfador. Todos los presentes votaron a favor de Apolo, menos Midas, quien representa desde entonces el símbolo del *ignoramus*. En el siglo XVII, el enfrentamiento entre estos dos personajes codificaba las ideas estéticas. El detalle estuvo presente en el debate sobre la revolución gongorina y el comentarista del cordobés Diego de Salcedo Coronel dividía a los poetas “en Dos Clases: Vna de Ingeniosos, i otra de Populares: Que a esta División, no Guia aquella Contie[n]da de Apolo, i Marsias; en que fingieron ser Iuezes Minerva i Midas. Minerva por la Delicadeza del Ingenio, Simulacro de los Sabios; Midas por las Orejas de Bruto, Simbolo de los mas Sencillos” (Hoja viii). Es decir, aunque cambia a Timolo por Minerva, Salcedo mantiene que Midas representa los poetas populares y el otro juez a los ingeniosos. Enríquez misma traslada la contienda al cómico entreacto primero de la *Tragicomedia*. Aquí habla de tres justas sobre las que Timolo tiene el fallo final. Timolo prefiere claro a Apolo quien castiga a Midas por su necedad: “Serás con todo tu oro / siempre grosero y durazno, y tendrás orejas de asno” (262).

El motivo ovidiano del enfrentamiento entre Pan y Apolo le permite a Enríquez alinearse con el bando del rey, quien tenía ya en Sevilla una cohorte de poetas—Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza, Quevedo. Además, le pide indirectamente al rey que haga de Timolo y vote a su favor. En este sentido es también esclarecedora la “Carta ejecutoria.” En ésta, remedando la tradición de las premáticas burlescas contra los malos poetas, se queja del exceso de poetas en tiempos del “Magno Felipe IV, rey de las Españas; con que vinieron muchas recuas y carretas que llenaron los archivos y almacenes de nuestra Elicono.”<sup>10</sup> El exceso de poetas

es perjudicial para la salud de la república, de este modo, la “serenísima princesa de las ciencias, Pallas Minerva y a las nueve infantas de nuestro Parnaso y Consejo Real de Poesía” (258) intentan establecer un mandato específico: “todas las comedias guardasen de aquí adelante la traza y arte, leyes y preceptos de la dicha tragicomedia” (259). Es decir, todas las comedias deberían seguir la doctrina (las trazas y el arte compositiva) del teatro de Feliciano quien utiliza en todo momento la mitología y así hace que la carta sea firmada por “Apolo Febo, Calíope, Euterpe, Talía. Por su mandado Orfeo de Tracia, secretario” (262-63). La preceptiva de Feliciano tiene una serie de aspectos muy originales. En primer lugar, es privada, que en la visión cisouxiana de Soufas le hacía más adecuada a su sexo (*Dramas* 151). Quizá también pudiera responder al ambiente selectivista de la sociedad cortesana de la que es fruto, la intimidad de la representación así indicaría un cierto elitismo por parte de Feliciano. Además, la obra de Feliciano es abiertamente erudita y preceptiva, lo que le deja una genealogía con Mal-lara. Esto, finalmente, aporta un detalle importante sobre el argumento sobre la posibilidad de que Feliciano fuera a estudiar o no a Salamanca que mencionáramos al principio del estudio. Como hemos apuntado, nuestra autora, Feliciano *Enríquez de Guzmán*, pertenece a la alta nobleza andaluza, en concreto, a la familia de los Enríquez, algunos de los cuales tuvieron puestos en las cortes de los Austria con el título de Almirantes de Castilla. El segundo de los apellidos de Feliciano también remite directamente a la Andalucía noble: los Guzmán, quienes contaban con el favor de Felipe IV y del más famoso de ellos, el conde—duque de Olivares. También se casó dentro del seno nobiliario de los Garavito. Así, no resulta extraño la exquisita educación de Feliciano puesto que las nobles no tenían problemas en participar en grupos de conocimiento como las academias literarias. En *Las harpías de Madrid* (1631), Alfonso de Castillo Solórzano describe una reunión académica en la que a los poetas y músicos acompañaban “los mayores señores de la Corte, no faltando algunas Damas que de embozo quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos” (citado en Romera 497n16). Es decir, Enríquez podía haber recibido esta educación en una academia literaria. Aunque no he encontrado pruebas de su participación en la Academia de Juan de Mal-lara, sí que resultaría muy posible. Ella pretende hacer proyecto común con los eruditos sevillanos y defender el teatro de corte clásico de la escuela de Mal-lara o de la Cueva. Es éste un canon de corte clasicista que, dentro de la mitología personal

de Feliciano, viene ya dado por el propio Apolo. En la *Tragicomedia* Enriquez de Guzmán se crea, burla burlando, un espacio propio, imaginario, y donde Apolo y Felipe IV le dan el laurel. Por oposición, el teatro "popular" de Lope queda descrito en términos poco propicios: es público, dedicado al vulgo, sin preceptos del buen arte—siguiendo el ejemplo de Rueda—y, por añadidura, masculino y madrileño. Por último, de toda esta caracterización tiñe el texto de crítica literaria pues se infiere fácilmente que Lope y los que lo siguen son unos Midas a quien las normas del buen gusto le habían otorgado unas grandes orejas de burro.

En breve, en la *Tragicomedia* Feliciano Enriquez construye un monte de la fama por el que puede hacer referencia a Felipe II y su entrada triunfal en Sevilla y establecer un paralelo entre el rey prudente y su nieto Felipe IV. Por medio de la mención de Apolo, dios que favorece las artes, Feliciano obviamente busca tanto alabar al joven Felipe como otorgarse una genealogía poética con Juan de Mal-lara y la comedia erudita. De este modo, Enriquez presenta su obra como alternativa al teatro popular de Lope y los suyos. En la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* se dividen por partes iguales la alabanza política y la crítica literaria. En términos plásticos podríamos decir que Enriquez divide la cordillera de Beocia en sus dos cumbres—Helicon y el Parnaso—ofreciendo, así, la posibilidad de dos escuelas. Pero, claro, una de ellas está abalada por el propio Apolo/Felipe IV y la segunda por Pan, el poetastro de la vulgar zampoña, y Midas con sus orejas de burro y su mal gusto poético. No obstante, como ya sabe el lector el método compositivo promulgado por Enriquez nunca triunfó. Por muchos esfuerzos que nuestra autora pusiera en la difusión de su arte, nunca pudo realmente instaurar su sistema sevillano, preciosista y culto, dentro del sistema teatral dominante. Su historia, al igual que el de tantas escritoras (y escritores) del Siglo de Oro, es, más que un triunfo con laureles, una crónica del fracaso.

## NOTAS

1. Para cada uno de estos tipos se puede destacar, entre otros estudios, los de Melveena McKendrick para la mujer varonil, de Armas para la esquiiva (*Invisible*), el de Joan Oleza Simó para la graciosa y los estudios reunidos en el volumen recogido por Alaint Saint-Saens y María José Delgado para las homosexuales y travestidas.

2. Los estudios fundamentales para las dramaturgas áureas son el de Lola Luna sobre Ana Caro, que renovó el interés por la autora, los trabajos más generales de Anita Stoll y los reunidos en el volumen de Valerie Hegstrom y Amy Williamsen y la edición (*Women*) y análisis (*Dramas*) de Teresa Scott Soufas.

3. El madrigal completo va como sigue: "Dijo el Amor sentado en las orillas / De un arroyuelo puro, manso y lento: / Silencio, florecillas, / No retocéis con el lascivo viento; / Que duerme Galatea, y si despierta, / Tened por cosa cierta / Que no habéis de ser flores, / En viendo sus colores, / Ni yo de hoy más Amor si ella me mira: / ¡Tan dulces flechas de sus ojos tira!" (citado en Montoto 22).

4. Por ejemplo, el primer entreacto burlesco de la segunda parte de la *Tragicomedia* representa una parodia de las *Metamorfosis* (Canto XI. vv. 146-93).

5. Si en la primera edición de 1624 encontramos que las escenas están divididas en "Jornadas" en la segunda se ha cambiado el nombre a actos (Soufas, *Women* 227). Esto mantiene la uniformidad de su programa poético, el cual explicamos más adelante.

6. Hay dos ediciones de 1624 (Jacom Carballo en Coimbra y Pedro Crasbeeck en Lisboa) y otras dos de 1627 (Gerardo de la Viña en Lisboa y Pedro Crasbeeck en Lisboa).

7. En la primera parte, la dedicatoria a Don León y a Doña Isabel Enriquez (al igual que la Licencia de Fray Thomas de S. Domingos) tiene fecha de 14 de enero de 1624. En cuanto a la segunda parte las dedicatorias a Carlota Enriquez y Doña Madalena de Guzmán datan de 9 octubre de 1619 y la de Don Lorenzo de Ribera Garavito del 9 de octubre de 1619. Es decir, las dedicatorias de la primera parte son posteriores a las de la segunda.

8. Tenemos una descripción de la entrada escrita por Jerónimo de Espino.

9. El instrumento de la auto figuración nos permite rescatar ejemplos de comportamiento errático, contradictorio, y la manera en que diversos escritores y/o actores o poetas, cuya manera de actuación era bastante teatral. Cosme Pérez se hacía llamar Juan Rana; Quevedo adoptaba múltiples mote; los académicos recibían un nombre concreto dentro de su academia y luego se despiden; Lope podía aparecer vestido como una alegoría del Carnaval en las Bodas de Denia de 1599 entre Felipe III y Margarita de Austria para luego ofrecer una visión crítica de éstas en su propia relación de las fiestas.

10. El ejemplo más conocido es la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* de Francisco de Quevedo, opúsculo festivo que formó posteriormente parte del *Buscón* (capítulo III). También se debe destacar aquí la divertidísima *Adjunta al Parnaso* que acompaña al *Viaje del Parnaso* de Cervantes.

## OBRAS CITADAS

- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de la Solemnidades y Fiestas Públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Bravo Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid: Revista de Occidente, 1955.
- Castro, Adolfo, ed. *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1906.
- Claramonte, Andrés de. *La Estrella de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Velázquez. Madrid: Cátedra, 1991.
- Cervantes, Miguel de. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. Ed. Elias Rivers. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Cruz, Anne J. Reseña de *The Dramatic Works of Feliciano Enriquez de Guzmán*. Edición de Louis C. Pérez. (Valencia: Hispanófila, 1988). *Revista de Estudios Hispánicos* 24.2 (1990): 187-89.
- De Armas, Frederick. *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville: Biblioteca del Siglo de Oro, 1976.
- . "Un nuevo Hércules y un nuevo sol: La presencia de Felipe IV en *La estrella de Sevilla*." *Actas Irvine-92*. Ed. Juan Villegas. Irvine: U of California P, 1994. 118-26.
- de Espino, Jerónimo. *Entrada del catolicissimo monarca de España Felipe III en la ... ciudad de Sevilla, viernes primero de Março de 1624*. Madrid: Juan González, 1624. [BN V. 107-08.]
- de los Ríos Lampérez, Blanca. *Obras Completas. Del Siglo de Oro*. Madrid: I Moreno, 1910.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Grijalbo, 1990.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de València, 1993.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2001.
- Hegstrom, Valerie, y Amy Williamsen, eds. *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. Nueva Orleans: UP of the South, 1999.
- Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.
- Javierre, José María. *Gran enciclopedia de Andalucía*. Sevilla: Promociones Culturales Andaluzas, 1979.
- León Pinelo, Antonio. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Ed. Pedro Fernández Martín. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- Luna, Lola. "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro." *Bulletin of Hispanic Studies* 72.1 (1995): 11-26.

- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in Golden-Age Spanish Drama: A Study of the "Mujer varonil"*. Londres: Cambridge UP, 1974.
- McVay, Ted. "The Use of Mythology in Feliciano Enriquez de Guzmán's *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*." Hegstrom y Williamsen 139-50.
- Mínguez, Víctor. "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero." *Actas del I Simposio Internacional de emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 209-53.
- Montoto de Sedas, Santiago. *Doña Feliciano Enriquez de Guzmán*. Sevilla: Imp. de la Diputación Provincial, 1915.
- Menéndez Bejarano, Mario. *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Sevilla: Gironés, 1992.
- Nemesiano, Nemesianus. *Minor latin poets*. Ed. Arnold Duff. Harvard: Harvard UP, 1934. 450-515.
- Oleza Simó, Joan. "Alternativas al gracioso: La dama donaire." *Criticón* 60 (1994): 35-48.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Planeta, 1999.
- . *Obras completas. Verso*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1966.
- Romera-Navarro, M. "Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII." *Hispanic Review* 9.4 (1941) 494-99.
- Salcedo Coronel, Don García. *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas de Don García de Salcedo Coronel. Cau*. De la orden de Santiago dedicadas al Ex.mo S.or Don Luís Fernandez de Cordoua, Marques de Priego. Duque de Fera. Madrid: Díaz de la Carrera, 1649. [Juan de Noort F.]. [BN R/ 6596. Micr 12763]
- Sánchez-Arjona, José. *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla: Imp de E. Rasco, 1898.
- Soufas, Teresa Scott. *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- . *Women's Acts: Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*. Ed. Teresa Scott Soufas. Lexington: UP of Kentucky, 1997.
- Stoll, Anita. *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000.
- Vélez-Sainz, Julio. "El anti Parnaso: Armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso*." *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*. Ed. Francisco Caudet y Kerry Wilks. Madrid: Castalia, 2003. 207-29.